Sammlung
Musikalischer Vorträge.

Nr. 19.

Die Söhne Sebastian Bach's.

Von

C. H. Bitter.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
[illegible]

ASchill

Digitized by Google

Mus 82.2(5)B

GIFT OF G. B. WESTON

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

DATE DUE

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

G. B. Weston. Dresden
Jan. 9. 1899.

Bitter, ein übrigens mittelmässiger Kritiker und Schriftsteller, hat sehr schädlich mehr als irgend ein anderer gethan die abgeschmackten Vorurtheile gegen Friedemann Bach noch aufrecht zu erhalten. In seinem Buch, "C. P. E. Bach, W. F. Bach u. deren Brüder," hält er sich viel zu lange bei den allerdings minderwerthigen Vokal-Kompositionen Friedemanns auf, anstatt das Hauptaugenmerk auf die prächtigen Instrumentalwerke zu richten.

Es gab sich offenbar nicht die Mühe, mehr als zwei oder drei der Clavier-concerte, [illegible] gründlich kennen zu lernen, oder verschloss sich absichtlich gegen ihre Schönheiten und Tiefen, um besser seine These — nämlich dass Emanuel, weil ein braver Mann, deshalb ein grösseres Genie sein müsste als der unglückliche Friedemann — behaupten zu können. Die wenigen Concerte, die er eingehender würdigt, zwingen ihm unwillkürlich einige Ausdrücke der Bewunderung ab, ja, er giebt sogar zu, dass sie den besten Concerten Emanuel Bachs — gleichwerthig sind!!! Eigentlich eine Verdammung. —

Dieser Vortrag enthält nichts, was seine frühere Schrift nicht schon aufweist. In vielen Stellen stimmt der Wortlaut mit der seiner grösseren Biographie genau überein.

G. B. Weston
— Wien den 10 ten Juni. 1899

Die Söhne Sebastian Bach's.

Von

C. H. Bitter.

H. p. 985.

Mus 82.2(5) B

HARVARD UNIVERSITY

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

49.

Die Söhne Sebaſtian Bach's.

von

C. H. Bitter.

Bei Betrachtung der alten Schule der Kontrapunktiſten und Orgelſpieler des vorigen Jahrhunderts tritt dem aufmerkſamen Beobachter vor Allem die auffallende Thatſache entgegen, daß von den beiden hervorragenden Häuptern derſelben, den beiden größeſten deutſchen Tonſetzern jener Zeitperiode, deren Leben und Wirken ſo viele Vergleichungs- und Berührungspunkte bietet, der eine, Händel, gar keine Schule gebildet, keine Nachfolge hinterlaſſen hat, während der andere, Seb. Bach, außer von einer ungewöhnlich großen Anzahl von Schülern jeder Art vorzugsweiſe von ſeinen Söhnen die Weiterführung ſeines Wiſſens und Könnens, des großartigen Wirkens und Schaffens erwarten durfte, das er in einer mehr als fünfzigjährigen Thätigkeit als Organiſt und Kantor, als Komponiſt, Orgel- und Klavierſpieler erſten Ranges in ſo verſchiedenen und weiten Kreiſen geübt hatte.

Eine andere, nicht weniger auffallende Thatſache iſt die, daß Seb. Bach von der Mitwelt, wie hoch dieſe ihn insbeſondere als großen Orgel-Virtuoſen bewundert haben mag, doch im Übrigen wenig verſtanden und geſchätzt wurde, daß aber ſein zweiter Sohn Carl Philipp Emanuel, der ihm in Allem doch ſo weit nachſtand, während ſeines langen Lebens weit über den Vater hinaus verehrt wurde und daß, während man ihn demnächſt wieder völlig vergaß, das Andenken ſeines großen Vaters wie von ſelbſt auflebte

und deſſen Werke in die erſte Reihe der Schöpfungen deutſcher Tonſetzer eingeſtellt wurden.

Nicht weniger bemerkenswerth iſt es, daß Seb. Bach's Nachkommenſchaft, des Sproßen und Enkels eines Stammes von Muſikern, die zweihundert Jahre hindurch in Thüringen und Sachſen in ſo großer Zahl gelebt, gewirkt und zur Ehre Gottes ihre Kunſt geübt hatten, der ſelbſt mit nicht weniger als 12 Söhnen geſegnet war, bereits mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts erlöſchen ſollte. Nur ein einziger Nachkomme Friedrich Wilhelm Ernſt, des Bückeburgers Sohn † 1843) iſt in die jetzige Zeit als letzter Enkel Seb. Bach's herüber getreten.

Das große und blühende Geſchlecht iſt abgeſtorben. So weit es von dem erſten Zweige des Johann Bach, des Rathsmuſikers zu Erfurt († 1673), herſtammte, hatte es ſchon ſeit der Mitte des 18. Jahrhunderts nachweislich keine Muſiker mehr erzeugt.

Nicht alle Söhne des großen Tonſetzers waren ſeiner würdig geblieben. Dennoch iſt das Abſterben der zahlreichen Familie desſelben ein in der Kunſtgeſchichte ſo bedeutungsvolles Ereignis, daß es das Recht aufmerkſamer Beobachtung in Anſpruch nehmen darf.

Im Anſchluß an die Schüler und Söhne Seb. Bach's hatte ſich zu Berlin in gemeinſchaftlichem Wirken zahlreicher Künſtler jene neue (die Berliner) Schule gebildet, durch welche die altklaſſiſche Muſik im Gegenſatze zu der Muſik der Opernbühne und der auf dieſer mehr und mehr um ſich greifenden italiäniſchen Geſchmacksrichtung gepflegt und fortentwickelt wurde, und in Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Nichelmann, Faſch, Quanz, Agricola, den Benda's, ſowie in Graun und deſſen Bruder hatte ſie ihre bedeutendſten Vertreter gefunden. Der polyphone Stil war mit Seb. Bach und Händel auf ſeinem Gipfelpunkt angekommen. Darüber hinaus war ein Neues, waren greifbare Fortſchritte nicht mehr möglich. Das eigenſinnige Verfolgen der alten Richtung würde zur Verknöcherung, zur Verſumpfung geführt haben. Zeugnis hiefür hat Friedemann Bach, Sebaſtians älteſter bedauernswerther Sohn abgelegt, der, wie wenige begabt, Kontrapunktiſt im vollſten Sinne des Wortes, daran zu Grunde gegangen iſt, daß er nur auf den unveränderten Bahnen weiter ſchreiten wollte. Es war eben nothwendig, daß neue Wege, neue Formen gefunden wurden, um die Kunſt, wie ſie ſich bisher entwickelt hatte,

mit frischen Blüthen zu schmücken, sie der neu aufstrebenden Generation zugänglich, verständlich zu machen.

Den Söhnen des großen Vaters würde vor allem Anderen die ehrenvolle und schöne Aufgabe zugefallen sein, demgemäß das künstlerische Vermächtnis zu erfüllen, was Seb. Bach ihnen hinterlassen hatte. Vier derselben waren Musiker geworden und hätten erfüllen sollen, was ein günstiges Schicksal in ihre Hände gelegt. Drei von ihnen hatten sich auch zu Künstlern von großem Rufe, zu berühmten Männern emporgearbeitet. Einer, der älteste, Sebastians Lieblingssohn, ging an innerer und äußerer Zerfahrenheit zu Grunde. Einer (der Bückeburger) blieb in der Mittelmäßigkeit stecken, der jüngste von ihnen, der Londoner Bach (Johann Christian), verschleuderte die reichen Gaben, die ihm die Natur verliehen, den Schatz des Wissens und Könnens, den er erlangt hatte, in leichtsinniger Oberflächlichkeit, und nur Carl Philipp Emanuel, der zweite Sohn des großen Kantors an der Thomasschule zu Leipzig, trat mit kühnem und freiem Geiste in die neue Zeit über, deren schönste Blüthen in das letzte Fünftheil des vorigen Jahrhunderts fallen.

Wie Sebastian Bach für die Orgel und die evangelische Kirchenmusik, wie Händel für das Oratorium, Gluck für die Oper, Haydn für die Instrumentalmusik, so eröffnete er für das Klavier, nicht weniger aber auch für das deutsche Lied die Bahn neuer Schöpfungen, deren die gebildete Welt bedurfte, deren sie harrte. Er war es, der zuerst gewagt hat, populäre Musik zu schreiben, populär im besten Sinne des Worts; zu ihm hatten die Zeitgenossen fast 50 Jahre lang mit bewunderndem Erstaunen aufgeblickt. Auf seinen Grabhügel darf die Nachwelt mit dankbarem Sinne ehrende Kränze des Ruhms und der Anerkennung niederlegen.

Nach diesen Vorausschickungen, welche in den hier folgenden Auseinandersetzungen zu begründen sein werden, wird man es natürlich finden, wenn die Betrachtung des Schicksals der Söhne Seb. Bach's sich zuerst und auch vorzugsweise mit Carl Philipp Emanuel, als dem für die Kunstgeschichte und ihre Entwickelung allein Bedeutsamen, zu beschäftigen haben wird. Erst in zweiter Linie soll seiner anderen Brüder gedacht werden.

Emanuel war der dritte Sohn Sebastians mit dessen erster Gattin Maria Barbara, am 14. März 1714 zu Weimar

geboren. Sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann war bei seiner Geburt 4 Jahre alt; ein anderer, um ein Jahr älterer Bruder, Johann Christoph, war bereits gestorben. Das Haus war noch leer von Kindern wie von Schülern. Die Jugendzeit Emanuel Bach's bietet nach keiner Richtung hin ein Bild bewegter oder seltsamer Lebensverhältnisse. Sie wickelte sich in jenen kleinen bürgerlichen Kreisen mit der nothwendigen Regelmäßigkeit ab, in denen die Familie eines Musikers jener Zeit, auch bei sonst hervorragender Stellung, sich in großen wie in kleinen Städten zu bewegen hatte. Man betrachtete zu jener Zeit die Musik noch als eine Art von handwerks- oder gewerbsmäßiger Beschäftigung. Daß in ihr eines der idealsten Güter die das Leben bieten kann gepflegt wurde, war der Mehrzahl der Bewohner der Städte und des Landes noch nicht klar geworden. Emanuel lernte und sah vor Allem, wie seine Eltern in ihrem häuslichen Wesen und in ihrem künstlerischen Treiben zur Ehre Gottes in ruhiger Tüchtigkeit arbeiteten und wirkten.

Als Sebastian Bach Weimar verließ um nach Cöthen zu ziehen, war Emanuel 3 Jahre alt; als die Familie nach Leipzig ging, stand er im 10. Jahre. Man weiß von ihm sonst nur, und zwar aus seinen eigenen Angaben, daß er hier die Thomasschule (muthmaßlich bis zu Ende seines 19. Jahres, 1733) besucht und die Rechte studirt, demnächst aber zu gleichem Zwecke die Universität zu Frankfurt a/O. bezogen hat, wo er vier Jahre geblieben ist.

Ihm ist hienach eine sorgfältige wissenschaftliche Bildung zu Theil geworden, wie solche seine Standesgenossen jener Zeit nur selten zu erreichen vermochten. Er war mit Graun, dem späteren Kapellmeister, und Quanz, dem ersten Flötisten Friedrichs des Großen, der einzige Musiker aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der der Feder völlig gewachsen war, eine Wohlthat, die ihn durch sein ganzes Leben hindurch hilfreich begleitet hat.

Über den Gang, den Emanuel Bach's musikalische Studien genommen haben, eines Mannes, der wie man später sehen wird, sich als einer der größesten Theoretiker seiner Zeit bewährt hat, wissen wir nur das Wenige, was er in seiner Selbstbiographie sagt: „In der Komposition und im Klavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater."

Daß er außer dem Klavier und selbstverständlich der Orgel

noch andere Instrumente gespielt habe, davon ist keine Nachricht auf uns gekommen, während man weiß, daß Friedemann Bach neben den Hauptinstrumenten auch, wie es scheint, sehr fertig, die Violine gespielt hat.

Die durch eine Bemerkung Hilgenfeld's verbreitete Annahme, daß Emanuel Bach die Musik nur zu seiner Freude gelernt habe und eigentlich den Wissenschaften bestimmt gewesen sei, erweist sich bei näherer Betrachtung aller hierauf bezüglicher Verhältnisse als unrichtig. Emanuel Bach war durch und durch Künstler und war zu einem gründlichen und tüchtigen Musiker erzogen. Sein Talent wies ihn von früh an auf die schöne Kunst hin, in der seine Familie von Alters her so Großes geleistet hatte, und die wissenschaftlichen Studien gingen bei ihm offenbar nur neben jener her.

Er hat auch keinen Augenblick geschwankt, sich der Musik als seiner bleibenden Lebensaufgabe zu widmen. Er selbst sagt hierüber: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre (in Frankfurt a/O.) endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit, einen jungen Herrn in fremde Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preußen, jetzigen König, nach Ruppin, machte, daß meine vorhabende Reise rückgängig wurde."

Es ist dies, nächst seiner weiteren Berufung nach Hamburg (welche 30 Jahre später erfolgte), fast das einzige Ereignis, welches abgesehen von seiner Thätigkeit als Tonsetzer in einem so langen und so thätigen wie erfolgreichen Leben für die Biographie wie für die Kunstgeschichte von Interesse ist.

An sich darf man es gewiß, zumal von dem heutigen historischen Standpunkte aus, als etwas Bedeutendes ansehen, daß der Sohn Seb. Bach's berufen wurde, der Cembalist des großen Königs zu sein, der seiner Zeit und seinem Jahrhundert die Signatur gegeben hat. Man wird weiterhin erkennen, von welcher Wichtigkeit insbesondere in der Kapelle Friedrichs des Großen die Stellung eines Cembalisten war. Für Bach's Lebensentwickelung und musikalische Größe war sie von der entscheidendsten Bedeutung. Um so mehr ist es zu bedauern, daß nicht die geringste Andeutung darüber vorhanden ist, welches die Gründe gewesen sein mochten, die den damaligen Kronprinzen bewogen haben, Emannel Bach zu sich zu berufen. Da Friedrich derartige Dinge persönlich und aus

eigener Initiative zu thun pflegte, scheint Bach schon damals auf irgend einem Wege über die Grenzen des Gewöhnlichen hinaus bekannt gewesen zu sein. Doch wurde er nicht sofort sondern erst im Jahre 1742 fest angestellt und zwar mit 300 Rthlr. Gehalt, als Graun die große Oper des Königs organisirte.

Die Zeit, in welcher Emanuel Bach in das öffentliche Musikleben mit selbständiger Geltung eintrat, war eine Zeit des Übergangs in der Musik.

Die polyphone Kunst hatte ihre äußersten Gipfel erreicht. Das geistliche wie das weltliche Oratorium waren zu ihrem prächtigsten Glanze entfaltet. Orgel- und Klavierspiel hatten sich auf dem bisher gegebenen Boden zu höchster Vollkommenheit entwickelt. Nichts von alledem konnte überboten werden. Ein Instrument nur fing an, den bisherigen Charakter zu verlieren; es war das alte Klavier, das Clavichord. Man suchte nach einer Umgestaltung desselben. Eine andere Musikart, die Vokaltechnik, fand sich durch die bisherige Schreibweise der Tonsetzer nicht voll befriedigt. Der Kunstgesang war weit entwickelt und stand hoch aufgerichtet da mit großen Erfolgen. Aber Händel und Bach hatten ihrerseits auch dramatische Accente in die Musik gelegt; und diese waren bisher in der Oper nicht zur Geltung gekommen. Die Deklamation des Worts war außerhalb der Oratorien dieser Meister fast nur in Anfängen vorhanden. Mit ihr war die Lyrik, weniges ausgenommen, noch ganz unentwickelt und schlummerte unter dem kunstvollen Bau des musikalischen Satzes, unter der religiösen Gesangsempfindung wie unter der weltlichen Operntechnik ruhig fort. In die damalige Kunstrichtung drang nirgends der Schimmer einer romantischen Auffassung, nicht im Wort, nicht im Ton.

War es auch späteren Zeiten erst vorbehalten, hiefür die Formen des Fortschritts zu finden, so bedurfte es doch der vorbereitenden Übergangszeit, nicht weniger der schöpferischen Hand, die den Augenblick der Entwickelung festhielt. Es bedurfte vor Allem einer Musik, welche, indem sie dem lyrischen Ausdruck eine Stätte zu schaffen begann, zugleich die Elemente deklamatorischer Empfindungen wachrief. Für die deutsche Opernbühne war diese Zeit noch nicht gekommen. In Frankreich hatten Lully und Rameau die Grundlagen der dramatischen Deklamation geschaffen und zugleich eine nicht zu unterschätzende Melodik in die Oper eingeführt. Von

ihnen bis zu Gluck war aber auch dort noch ein weiter Weg zu durchmessen. In Deutschland war zunächst der Zauber der in den Scarlatti'schen Formen entwickelten italiänischen großen Konzertoper zu überwinden, wie diese zunächst in den Opern der Italiäner und von Händel, dann aber auf den großen Bühnen Deutschlands, in Berlin, Dresden und Wien (Graun, Hasse u. A.) so außerordentlich gepflegt wurde.

Man darf bei einer derartigen Betrachtung den Werth, den diese Musikgattung und ihre Darstellungsweise für die deutsche Musik gehabt hat, ganz abgesehen von dem ungeheuren Fortschritt, den sie gegen die früheren musikalischen Dramen im Madrigalenstil bot, nicht unterschätzen.

Wenn Händel, durch die Schule Italiens gereift, den Gesang als solchen und in ihm die Melodie in seinen Opern wie nicht weniger in seinen dem Drama sich nähernden Oratorien zu strahlender Höhe erhoben hatte, so war dies freilich bei J. S. Bach schon in viel geringerem Maße der Fall, da dieser große Künstler, auf eigenes Studium angewiesen und durch die Polyphonie seiner Arbeiten vorzugsweise angeregt, von dem Zauber der italiänischen Kantilene nur in geringem Maße und mit großen Unterbrechungen direkt berührt worden war, seine Gesangskompositionen auch vorzugsweise für die lutherische Kirche geschrieben hatte. Noch weniger konnte dies bei der großen Mehrzahl seiner musikalischen Berufsgenossen in Deutschland der Fall sein, bei denen das trockene Element des altklassischen Formenwesens den Trieb nach melodischer Erfindung und Schönheit überwucherte. Aber dieser Gesang, der in der italiänischen großen Oper des vorigen Jahrhunderts so hoch gehoben dastand, war nicht der Gesang, dessen die Musik in ihrem weiteren Fortschreiten bedurfte. Er mußte zu ausdrucksvoller Einfachheit zurückgeführt werden und man würde diese in dem deutschen Liede ohne Zweifel gefunden haben, wenn dies damals schon als Kunstgattung vorhanden gewesen wäre. Man kannte zu jener Zeit nur das Kirchenlied und, sehr weniges ausgenommen, das wenig entwickelte Volkslied.

Vier Deutsche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren es, die in der Oper sich ganz der Pflege des italiänischen Gesanges hingaben, Graun, Hasse und nach ihnen Reichardt und Naumann.

Es muß als ein beſonderer Vorzug für den Entwickelungsgang betrachtet werden, den Emanuel Bach nehmen ſollte, daß er Haſſe und ſeine Richtung und in ihr die Wunder des Geſangs-Zaubers einer Fauſtina in ſeiner Jugend kennen gelernt, mehr noch, daß ſein Geſchick ihn in die Oper des großen Königs geworfen hatte, in welcher vor Allem dem Geſange als ſolchem ſeine Stätte angewieſen war.

Aus all' dieſen Prämiſſen, nicht weniger aus dem Talent, der Erziehung und dem Wiſſen Em. Bach's entwickelte ſich deſſen Stellung zur Kunſt nach verſchiedenen Seiten hin, nicht weniger für die Theorie des Klavierſpiels und der Muſik überhaupt, als für das Klavierſpiel ſelbſt und was die geſangliche Seite betrifft, über die Inſtrumental-Kompoſitionen hinaus für das deutſche Lied.

Was er an Inſtrumental- und Orcheſterſachen geleiſtet hat, ſteht nicht auf der Höhe ſeines Talents. Unter ſeinen größeren Geſangsſtücken ſind Meiſterwerke erſten Ranges, wie ſein Heilig und Klopſtock's Morgengeſang, ebenſo ſein Magnifikat und die Oſter-Kantate Tonſtücke, die dem Sohne Seb. Bach's für alle Zeiten zum höchſten Ruhme gereichen werden. Aber es ſind Einzelheiten, die aus der Maſſe verſchwommener Gelegenheitsarbeiten ſich heraushebend eben nur Zeugnis davon ablegen, was der in ſeiner Zeit ſo berühmte Muſiker auch auf dieſem Gebiete hätte leiſten können, wenn er nicht zu viel den ephemeren Forderungen weiterer Kreiſe folgen zu ſollen geglaubt und wenn er nicht zugleich das Bewußtſein gehabt hätte, daß er auf dieſem Wege eben Neues nicht ſchaffen, Größeres nicht leiſten könnte, als dies bereits durch ſeinen Vater geleiſtet worden.

Ebenſowenig ſind Emanuel Bach's Oratorien für ſeine Stellung zur Muſikgeſchichte als irgend maßgebend zu betrachten. Seine Paſſions-Kantate (1769) enthält ſehr ſchöne Nummern; ſeine Auferſtehung und Himmelfahrt Jeſu (Text von Ramler 1777/78) ſteht rein muſikaliſch genommen auf höchſter Höhe. Es ſind Sätze darin, die unwiderſtehlich zur Bewunderung hinreißen. Bach's reicher Geiſt erhebt ſich darin frei und kühn über die Grenzen und Formen, welche Herkommen, Tradition und gewohnheitsmäßige Technik zu jener Zeit noch vorſchrieben. Die kurze ſymphoniſche Inſtrumental-Einleitung, welche die düſtere Stille am Grabe Jeſu,

die Ruhe der Erschöpfung nach dem Tode des Erlösers, den Stillstand der Natur, das Stocken ihres sonst so frisch pulsirenden Lebens durch einen unheimlich leisen Klagegesang im Unisono der Saiteninstrumente so meisterhaft darstellt, wird kaum überboten sein. Sie hat ihrerseits wohl das Muster zu Meyerbeer's berühmtem Instrumental-Unisono im 4. Akt seiner „Afrikanerin" gegeben.

Aber es fehlte ihm doch der dramatische Funke, der seines Vaters und Händel's oratorische Schöpfungen belebt hatte; selbst Graun's weichere Formenbildung und Melodik waren mit glücklicherem Griffe geschaffen. Auch Bach's berühmtestes Oratorium „Die Israeliten in der Wüste" leidet unter dem unbezwingbaren Mangel an Energie, sowohl im Text als in der Musik, und so erhaben und schön Einzelnes darin zu seiner Zeit erschien und noch jetzt erscheinen mag, zu einer großen Gesammtwirkung im Sinne der modernen Musikauffassung gelangt es nicht. Dies wird schon durch die langen, lediglich auf für uns uninteressanten Bravourgesang eingerichteten Arien unmöglich gemacht. Wenn Reichardt dieses Werk ein solches Meisterstück genannt hat, welches mit seinem angenehmen und fließenden Gesange alle Einwürfe der boshaften und unwissenden Neider Bach's zu Boden geworfen habe, so hat er eben aus seiner Zeit geurtheilt. Er ist später selbst über Emanuel Bach anderer Meinung und ungerecht gegen ihn geworden.

Für die Weiterführung des alten Oratoriums, wie die großen Vorgänger solches überliefert hatten, reichte Emanuel Bach's Können und Wollen nicht aus und für die Vorbereitung des modernen Oratoriums, wie dies nach einer kurzen Reihe von Jahren in Haydn seine ersten und höchsten Blüthen erreichen sollte, war seine Zeit noch nicht reif. Was diese an ihm bewunderte, weßhalb sie ihn hochhielt, weit über seine Zeitgenossen stellte, das lag, ihr unbewußt, auf anderen Gebieten, als auf denen der ernsten und geistlichen Musik.

Indem ich mich zunächst Bach's theoretischen Arbeiten zuwende, werde ich versuchen, auf diesem Gebiet, welches zu jener Zeit vorzugsweise nur von Mattheson in seinen zahlreichen kritischen und ästhetischen Schriften beschritten worden war, dasjenige Verdienst des ausgezeichneten Tonsetzers, das nach jetziger Auffassung unbestritten mit in allererster Linie anzuerkennen ist, einer näheren Würdigung zu unterziehen.

Digitized by Google

Im Jahre 1752 hatte Quanz, der Lehrer Friedrichs des Großen auf der Flöte, seinen „Verſuch, die Flöte traverſiere zu ſpielen“ herausgegeben. Es war dies ein vortreffliches Buch, deſſen wohlgeordneter und reicher Inhalt weit über dasjenige hinausging, was der Titel anzeigen zu wollen ſchien.

Dies Werk, welches drei Auflagen erlebte, hat offenbar einen großen Einfluß auf Bach's Entſchluß geübt, eine Theorie des Klavierſpiels zu veröffentlichen. Sei es, daß er mit Quanz, welcher ja ſein Kollege in der Kapelle des Königs und wie es ſcheint auch mit ihm befreundet war, nach einem in den Hauptzügen gemeinſchaftlich verabredeten Plane gearbeitet, ſei es, daß deſſen oben genanntes Werk in ihm die Luſt erweckt hat, eine ähnliche Arbeit über das Klavierſpiel zu unternehmen, ſei es, daß dies ſchon früher in ſeiner Abſicht gelegen hatte und jene Arbeit des großen Flötenvirtuoſen ihm nur eine neue Anregung dazu gegeben hat, gewiß iſt, daß nicht nur der Titel ſeines Werks: „Verſuch über die wahre Art, das Klavier zu ſpielen“ dem Titel des Quanz'ſchen Buches völlig analog iſt, ſondern daß auch Eintheilung und Dispoſition, ſowie die Ausführung im Einzelnen aus einem und demſelben Syſteme hervorgegangen ſind. Hauptſtücke und Paragraphen ſind in beiden Werken ähnlich eingetheilt.

Was aber bei genereller Betrachtung beider Bücher am meiſten befriedigend auffällt, iſt, daß Bach ſowohl wie Quanz, beide Künſtler erſten Ranges auf ihren Inſtrumenten das bloße Virtuoſenthum mit Geringſchätzung behandelten, daß beide in dieſen ihren vortrefflichen Werken die Kunſt als ſolche haben fördern, ihr haben dienen wollen.

Bach hatte auf dieſem Felde ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit, die ihn lange Jahre hindurch, wenn auch nicht mit Ausſchließlichkeit in Anſpruch genommen hatte, nur einen Vorgänger gehabt, Couperin, deſſen »l'art de toucher le clavecin« nicht ohne Verdienſt und Werth war, deſſen Spielart und Schreibweiſe Bach auch mit Anerkennung und Intereſſe beurtheilt hat und dem er beſondere Werthſchätzung hat zu Theil werden laſſen.

Bach ſelbſt, ausgerüſtet mit allem Wiſſen, das ſeine Kunſt erforderte, Herr jeder Fertigkeit, die auf dem Klavier möglich war, durch wiſſenſchaftliche Vorbildung und traditionell geordnetes Denken und Fühlen zu einer derartigen Arbeit wie wenige ſeiner Standes-

genossen vorbereitet, hat ein Werk geschaffen, das noch jetzt von höchstem Werthe, in gewissem Sinne unübertroffen, als ein durch und durch klassisches bezeichnet werden darf. Der erste Theil erschien im Jahre 1753. Titel und Vorrede erinnern an den berühmten Vater, dessen Thätigkeit in so hohem Maße der lernbegierigen Jugend gewidmet war.

„Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten erläutert von C. Ph. E. Bach ꝛc."

In der Vorrede wird bemerkt, wie der Verfasser Willens sei, die wahre Art, das Klavier mit dem Beifall vernünftiger Kenner zu spielen, auseinanderzusetzen, wobei er auch die Lehrer im Auge habe, welche ihre Schüler bisher nicht nach den Grundsätzen der Kunst gelehrt, und worin er das Erforderliche in kurzen Lehrsätzen, ohne weitläufiges Lehrgebäude darstellen, dabei kein Phantastenstudium und keinen Generalbaß lehren wolle. Ausdrücklich wird betont, daß Fertigkeit, Wissen und geläufige Manieren nicht den guten Spieler ausmachen, daß der Vortrag, dessen Schwierigkeiten und Fehler ausführlich behandelt werden, nach dem Inhalt des Stücks eingerichtet, dieses selbst studirt werden, daß der Spieler sich in die Musik vertiefen müsse. Alles wird in lehrreicher und interessanter Weise erörtert, was die Verbreitung der Regeln des guten Spiels fördern, was dem Charlatanismus in der Kunst entgegenwirken konnte. Bach hat sich hiebei eng an die Spielart seines Vaters gehalten, der ja bekanntlich durch Erweiterung der alten Methode, insbesondere des Fingersatzes, dem Klavierspiel neue Bahnen eröffnet, das moderne Klavierspiel geschaffen hatte. Dies große Werk mit seinen interessanten und vielseitigen Einzelheiten trägt vor Allem zum Verständnis der Art und Weise bei, wie Seb. Bach's Klavierstücke gespielt werden müssen. Die durch Emanuel Bach's Werk für alle späteren Zeiten fixirte Schule seines großen Vaters ist daher auch die Grundlage, auf der alle späteren, insbesondere auch die außerordentlichen Künstler unserer Zeit gelernt haben. Es ist somit von nicht geringer Wichtigkeit, sich über den inneren Zusammenhang und über die Kunstregeln, welche die vollkommene Ausübung dieses Kunstzweigs begründet haben, Rechenschaft ablegen zu können.

Erſt ſieben Jahre ſpäter erſchien der zweite Theil dieſes großen Werks, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und von der freien Phantaſie abgehandelt wird. Man findet hier eine Generalbaßlehre, wie es deren kaum eine zweite giebt. Es werden darin die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord als die für das Accompagnement gebräuchlichſten Inſtrumente bezeichnet und die Begleitungsarten charakteriſirt. „Das vollkommenſte Accompagnement beim Solo, dawider Niemand etwas einwenden kann, iſt ein Klavierinſtrument nebſt dem Violoncell.“

Alle Regeln der Kompoſition, der Intervalle, deren Fortſchreitungen, die geraden und Gegenbewegungen, die vollkommenen und unvollkommenen Konſonanzen, die Diſſonanzen, deren Gebrauch, Vorbereitung und Auflöſung, die durchgehenden Noten, ſowie die Vorſchriften für den regulären und irregulären Durchgang werden auseinandergeſetzt, nicht weniger die Regeln von den Accorden, den offenbaren und verdeckten Quinten.

Von nicht geringem Intereſſe iſt das Kapitel vom Vortrage, deſſen Anwendung und Nothwendigkeit beim Accompagnement zumal beim Solo, von den Schwierigkeiten desſelben, ſowie von der Nothwendigkeit der Verſtändigung mit dem Muſiker, der die Hauptſtimme führt. Bach beſpricht hier den Unterſchied des Forte beim Tutti von dem beim Solo und giebt beſondere Vorſchriften für einzelne Fälle, indem er die Verwerflichkeit des Mitſpielens der Geſangsſtimme hervorhebt.

Wer hätte freilich all' dieſe Grundzüge und die Lehren des ſeinen Accompagnements (nach dem bezifferten Baß) beſſer auseinanderſetzen können als gerade Emanuel Bach, der neben ſeiner gründlichen und theoretiſchen Ausbildung in den Konzerten Friedrichs des Großen 20 Jahre hindurch Gelegenheit gefunden hatte, Vortrag, Nuancen, Feinheit der Auffaſſung und ſchnell treffende Kombination praktiſch zu üben. Mit Erſtaunen erkennt man aus dieſem Werke, welche ungeheuren Anſprüche jene Zeit an die Cembaliſten, an ihre Auffaſſung, ihre Fertigkeit und Sicherheit in der Anwendung der Lehren vom Generalbaß und an ihre künſtleriſche Überlegenheit über alle muſikaliſchen Verwickelungen, Schwierigkeiten in Formen geſtellt hat.

Wenn man hiebei in Betracht zieht, daß neben den Werken von Quanz und Emanuel Bach gleichzeitig Kirnberger durch

ſeine Kunſt des reinen Satzes und Kittel durch den angehenden Organiſten die Schule ihres großen Lehrers Seb. Bach der Nachwelt in möglicher Treue überliefert haben, und wenn man zugleich bedenkt, daß in derſelben Zeit auch Marpurg und Sulzer durch ihre kritiſch-hiſtoriſche Thätigkeit dazu beitrugen, die kontrapunktiſche Praxis des berühmten alten Tonmeiſters theoretiſch klarzulegen, ſo ergiebt ſich hieraus zunächſt der in hiſtoriſchem Sinne bedeutſame Umſtand, daß die Schule Seb. Bach's, oder, wenn man es ſo ausdrücken will, deſſen nächſte Nachfolge von Leipzig nach Berlin verlegt worden war. Hier in der Berliner Schule wurde ihre Thätigkeit und Wirkſamkeit weiter geführt, Berlin gewiſſermaßen zum Haupt- und Vorort für die Theorie der Muſik erhoben. Von hier aus, von wo ſpäter auch Nichelmann, Faſch, Agricola und Reichardt ihre Thätigkeit entwickelten, übertrug ſich die Lehre Emanuel Bach's, deſſen Perſon wohl unbeſtritten als im Mittelpunkt dieſer Schule ſtehend betrachtet werden darf, nach einer weiteren Seite hin, die ſeinem Andenken ewig unvergeſſen bleiben wird.

Der Zufall war es, der in Joſeph Haydn's Hände die Schriften Bach's brachte, aus denen er mit Sorgfalt ſein Selbſtſtudium geregelt hat, die ihm jene Feinheit der Auffaſſung, jene Freiheit der Bewegung bei genauer Innehaltung aller Regeln der Kunſt wie des Kontrapunktes verſchafften und ohne die ſeine Zukunft wohl eine ganz andere geworden ſein würde als ſie in der That geworden iſt. Haydn hat dies ſelbſt wiederholt anerkannt und dadurch dem großen und klaſſiſchen Werke, das ſeine muſikaliſch-theoretiſche Bildung geregelt hatte, für die Nachwelt ein glänzenderes Zeugnis ausgeſtellt, als irgend die Erfolge der eigenen Zeit, wie groß und glänzend dieſelben ſein mochten, dies gekonnt haben würden.

Das Erſcheinen „des Verſuchs über die wahre Art das Klavier zu ſpielen" hatte übrigens ſofort das Signal zum Erſcheinen einer wahren Sündfluth von Lehrbüchern über das Klavier gegeben, in denen Seichtigkeit, oberflächliches Weſen und Nachahmung um die Wette dahin eiferten, die Erfolge der Bach'ſchen Arbeit in Frage zu ſtellen. Bach hat ſich hierüber in ſpäterer Zeit in einer zu Hamburg unterm 11. Januar 1773 veröffentlichten Kundgebung ausgeſprochen, welche den ihm eigenthümlichen künſt-

lerischen Standpunkt mit großer Schärfe dargelegt und ohne Frage viel dazu beigetragen hat, daß man über seine wissenschaftlich-künstlerische Stellung vollkommen klar hat urtheilen können. Unter den genannten 4 großen theoretischen Werken jener Zeit darf keines einen gleichen Erfolg, keines den Vorzug der Klassicität in einem Maße in Anspruch nehmen, als der Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Er ist ein bleibendes Zeugnis der Größe des Vaters und der verständnisvollen Einsicht des Sohnes, zugleich ein der Kunst in einem ihrer edelsten Zweige gewidmetes Denkmal von seltener Größe und Bedeutung.

Hatte Bach in diesem seinem Werke direkt die theoretische Seite des Klavierspiels und des Accompagnements mit allen Regeln dieser Musikgattungen klar gestellt, hatte er in anderer Richtung, in dem Versuch eines einfachen Gesanges für den Hexameter (1760), die Theorie der Musik auf die Worte einer bestimmten Versform zu übertragen versucht, so erkennt man in einer anderen sehr ernsten und kunstvollen Arbeit, wie sehr er bemüht war, das, was er über die Harmonielehre theoretisch kund gegeben hatte: „zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger" praktisch darzulegen. Der 71jährige Greis stellte sich mit den im Jahre 1785 entstandenen: Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche mit ihren bekannten Melodieen für 8 Singstimmen in zwei Chören und dem dazu gehörigen Fundament, abweichend von allen seinen Geschwistern, die nur in der Praxis lebten und für diese arbeiteten, auf den Standpunkt seines großen Vaters, der so viel für den Nutzen der lernbegierigen Jugend gearbeitet und gewirkt hatte.

In der sehr ausführlichen Vorrede bemerkt er, daß die Litaneien nur für den Privatgebrauch bestimmt seien, und daß ihm das geschwinde Singen oder vielmehr Plappern bei dem Singen in den Kirchen immer anstößig gewesen sei und er dies habe vermeiden wollen. Indem er in diese Arbeit wahrhaften Reichthum von harmonischen Kombinationen niederlegte, wie man sie bei den kurzen Motiven der Litaneien und deren einförmigem Inhalte kaum für möglich halten sollte, entwickelt er die Motive, aus denen er das Tempo, die Harmonieen, die Intervalle und deren Fortschreitungen, die Stärke und Schwäche des Vortrags, die enharmonischen Rückungen und Anderes mehr gerade so gesetzt habe, wie es geschehen. Die unerschöpfliche

Fülle an harmonischen Gedanken, die Gewissenhaftigkeit und Strenge in der Darstellung und die fromme Vertiefung in den Gegenstand lassen erkennen, wie ernst es dem alten Meister um das Erreichen seines Zwecks gewesen ist, nämlich dem Studium der Harmonie auf dem Gebiete kirchlicher Andacht eine reich strömende Quelle zu eröffnen. Deren äußerlicher Umfang läßt sich daraus ermessen, daß die erste Litanei nicht weniger als 58 Chöre und Gegenchöre, die zweite Litanei deren 42 mit den Antworten, welche zum Theil bis zu 37 Takten ausgedehnt werden, enthält. Die Motive sind naturgemäß sehr einfach. Praktischen Gebrauch von dieser Arbeit zu machen ist unserer Zeit wohl kaum vorbehalten. Der ungeheure Schatz von Wissen aber, der darin niedergelegt ist, verdient von der lernenden Jugend gehoben zu werden; der Nutzen, den sie davon haben würde, wird vor Allem geeignet sein, das Andenken des alten Meisters in reichem und hellem Lichte neu erstehen zu lassen.

Wenn ich, ohne eigentlichen inneren Zusammenhang mit der Besprechung der theoretischen Arbeiten sowie der Litaneien einige Worte über eine andere Gattung kirchlich-religiöser Musik hier einschiebe, in welcher Emanuel Bach ein ganz besonderes Verdienst gebührt, und welche doch mit seinen eigenen Kompositionen ganz außer jeder Verbindung steht, so geschieht dies, weil auch hier eine theoretisch-unterrichtliche Saite anklingt.

Es ist dies die Bearbeitung der 4stimmigen Choräle seines Vaters, ohne welche diese ewig bewundernswürdigen Meisterwerke wohl kaum anders als in verstümmelter Gestalt auf uns gekommen sein würden. Der damalige erste Verleger hatte die Herausgabe ohne Emanuel Bach's Zuziehung unternommen, ihm später aber doch die Bearbeitung übertragen, die von Niemand sicherer und künstlerisch vollkommener gefertigt werden konnte, als von ihm. In der Vorrede zum ersten Theile, der 100 dieser Choräle enthielt (1765), sagt er nun ausdrücklich: Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung (die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich Fließende der Mittelstimmen und des Basses) den Lehrbegierigen der Setzkunst werden, und wer leugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Setzkunst, vermöge welcher man statt der steifen und pedantischen Contrapunkte den Anfang mit Chorälen machet?

Man ſieht hier, die Schule des Vaters wirkte fort; der Sohn, von tiefſter Pietät und Bewunderung für dieſen erfüllt, wollte ſie der Zukunft ſicher ſtellen.

Die weitere Herausgabe der Choräle ſcheint auf Schwierigkeiten geſtoßen zu ſein. Der Verleger Birnſtiel in Berlin hatte ſich angemaßt, ohne Bach's Theilnahme dazu zu ſchreiten. Dieſer erließ im Mai 1769 von Hamburg aus, wohin er inzwiſchen übergeſiedelt war, eine öffentliche Warnung, in der er alle Freunde ſeines ſeligen Vaters bittet, die Bekanntmachung dieſer ihm nach ſeinem Tode zur Schande gereichenden verſtümmelten Arbeiten auf alle mögliche Weiſe zu hindern.

Indeß entſchloß er ſich erſt im Jahre 1771, die Arbeit der weiteren Herausgabe an Kirnberger zu übertragen, der hierzu freilich vor allen Anderen geeignet geweſen wäre; aber dieſer ließ die Sache liegen, und erſt kurz vor ſeinem Tode (1783) wurde der 2. Theil der Choräle, 370 Nummern enthaltend, von Emanuel Bach nochmals mit vieler Sorgfalt durchgeſehen und von eingeſchlichenen Fehlern gereinigt an Breitkopf in Leipzig, der den Verlag übernommen hatte, abgeſchickt.

Es iſt ein großes Verdienſt, das ſich der Sohn um eines der glänzendſten Arbeitsfelder ſeines Vaters erworben, indem er dieſes Werk fleckenlos und vollſtändig der Nachwelt überliefert hat. Mag dieſe dem ebenſo genialen als fleißigen, in ſeiner ganzen Perſönlichkeit ſo hoch verehrungswürdigen Mann nicht die Anerkennung haben zu Theil werden laſſen, welche ihm ſo ſehr gebührt, ſchon dies eine Verdienſt hätte ihm deren Dank ſichern müſſen.

Wenn dieſer Dank aber für die bisher erörterte Thätigkeit Emanuel Bach's gewiß ein wohlverdienter war, ſo wird man ihn umſomehr für gerechtfertigt erkennen müſſen, wenn man einen Blick auf dasjenige wirft, was Bach in einem langen und arbeitsvollen Leben für denjenigen Theil ſeines künſtleriſchen Wirkens geſchaffen hat, der ſeinem eigentlichen Hauptinſtrumente, dem Klavier, angehörte.

Außer der Orgel hat er, wie bereits erwähnt, wohl nie ein anderes Inſtrument geſpielt als das Klavier und in dieſem hat er die überwiegende Seite ſeiner Thätigkeit entwickelt, und zwar nicht bloß während ſeines langen Aufenthalts in Berlin, ſondern auch insbeſondere während ſeiner letzten Lebensjahre in Hamburg. Die Zahl

der von ihm geſchriebenen Stücke iſt eine außerordentlich hohe: Konzerte, Sonaten und Sonatinen, Soli, Fantaſien, Sinfonien, Rondo's, Variationen, Fugen, Suiten, Menuetten und Polonaiſen, Trio's, Solfeggien und kleinere Klavierſtücke ſind von ihm in großer Menge vorhanden; aber es iſt nicht die Maſſe der Arbeit, die für das Maß der Bedeutung Bach's entſcheidend iſt; es iſt vielmehr der Umſtand für die Beurtheilung ſeiner Thätigkeit maßgebend, daß er den Gang, der ihm durch die Schule ſeines Vaters angewieſen war und in welchem er zunächſt auch ſeine Klavierſtücke geſetzt hatte, mit Bewußtſein verließ, um Form und Inhalt von Grund aus zu erneuern, für die größeren Forderungen des wachſenden künſtleriſchen Bewußtſeins zu erweitern.

Er war es, und es wird unbeſtritten ſeinen größeſten Verdienſten beigezählt werden, der für die Klaviermuſik jene Bahn neuer Schöpfungen eröffnete, welche auf die Epoche höchſter Vollendung durch Haydn und Mozart zu Beethoven geführt haben. Um dieſe ſeine Thätigkeit gruppirt ſich gewiſſermaßen der ganze übrige Inhalt ſeines reichen und glanzvollen Lebens, ſie ſtrahlt direkt über in das armſelige Dachſtübchen, in welchem Haydn, damals 16 Jahre alt, zuerſt Emanuel Bach's Sonaten kennen lernte und ſtudirte; und 40 Jahre ſpäter ſehen wir, daß der inzwiſchen zum berühmten Manne gewordene Tonſetzer in einem Briefe an Artaria ſich die letzten 2 Werke für Klavier von Emanuel Bach erbittet. Dieſer darf unbeſtritten als der Vater des modernen Klavierſpiels bezeichnet werden, noch mehr als der Schöpfer derjenigen Kompoſitionsform für das Klavier, welche ſeitdem und bis in unſer Zeitalter hinein dieſes Inſtrument beherrſcht hat.

Ein Punkt iſt es vor Allem, in dem Bach's Genie ſich als ſchöpferiſch wirkende Kraft erwieſen hat, vermöge deſſen neue Geſtaltungen, neue Blüthen in dieſen Theil der Kunſt übertragen worden ſind.

Er war es, der zuerſt ſeinen Klavierſtücken, insbeſondere den Konzerten und Sonaten, die Einheit des Gedankens aufprägte, die ihnen ihren beſonderen Charakter geben ſollte. Nicht mehr nebeneinander und eines vom anderen unabhängig ſollten die einzelnen Sätze daſtehen, nur durch das Tempo und die Tonart ſich von einander unterſcheidend. Das Untereinandermengen der Affekte, einander widerſtreitender Elemente, das ſo ſehr zur Modeſache geworden war,

um den verſchiedenen Vortrag zeigen zu können, verbannte er gänzlich. Die Klavierſtücke ſollten ein innerlich verbundenes Ganze darſtellen, das aus einem Guß geſchaffen, nicht bloß in der Technik, ſondern vorzugsweiſe in dem zuſammenhängenden Gedanken ſeinen Schwerpunkt zu finden hatte.

Hiedurch wollte er den Spieler, wie bei weiterer Entwickelung ſeiner Kunſtgeſtaltungen die Tonſetzer zum Denken, zur Übertragung der Gedanken in die Töne nöthigen. Er forderte geradezu von dem Spieler Gefühl und Empfinden: „Ein Muſikus kann nicht anders rühren, er ſei denn ſelbſt gerührt.“ Alles bloß Bravourmäßige verwarf er. Das Klavierſpiel ſollte ein ſingendes werden. Dem entſprechend richtete er ſeine Technik ein, die wenn auch brillant, doch eine durchaus leichte und faßliche war. Seine melodiöſe und klare Behandlung der Tonſtücke, das gefühlvoll Rührende, das er in ſie zu legen wußte, das in allen Verbindungen und Verwickelungen deutliche Hervortreten der Haupt- und Nebengedanken, nicht weniger das Spielende, humoriſtiſch Neckende derſelben, wo er dies am Orte fand, alles dies, was wir jetzt als ſelbſtverſtändliche Grundbedingungen des Tonſatzes betrachten, war zu ſeiner Zeit neu. Er hat damit den Grund zu der noch jetzt gebräuchlichen Technik des Klavierſpiels gelegt, nicht weniger zu der modernen Art und Weiſe der Kompoſition für dies Inſtrument. Alle ſeine Klavierſachen, bis in die letzte Zeit ſeines Lebens hinein, entſprechen dieſen Grundſätzen. Bach's Technik erfordert eine zierliche, ſeine, ſaubere Hand; die gehäuften Schwierigkeiten der modernen Klavierſtücke finden ſich in ihnen nicht. Bach's Sonaten und Konzerte können von jedem guten Spieler bewältigt werden, ohne daß er gerade der Liſzt'ſchen Technik gewachſen ſein müßte. Aber Niemand wird ſie ſpielen können, der nicht zugleich die Fähigkeit hat, den in ihnen liegenden Gedanken durch den Vortrag Ausdruck zu geben. Sehr richtig ſagt ein moderner Muſikſchriftſteller (Baumgart): Bach vereinte in ſeinen Klavier-Kompoſitionen die ſtrenge Schule ſeines Vaters, deſſen kunſtvolle Architektonik und harmoniſchen Reichthum mit dem Schmelz der italiäniſchen Kantilene. Wie Sebaſtian Bach in ſeinen Klavierwerken franzöſiſche Eleganz, italiäniſchen Wohlklang und deutſche Gemüthstiefe zu vereinigen wußte, ſo war der Sohn ſich bewußt, „das Propre und Brillante des franzöſiſchen Geſchmacks mit dem Schmeichelhaften der

welschen Art zu vereinigen." Das deutsche Gefühl aber überwog bei ihm jede andere Richtung und in ihm hat er die eigentliche Bedeutung seiner Klavierstücke gefunden.

Viele seiner Zeitgenossen hielten ihn für barock. Ihnen war das Geistvolle, Tiefe der Gedanken, die nicht bloße Unterhaltungsmusik darstellen sollten, eine Eigenschaft, die den Kompositionen seines jüngeren Bruders, des Londoner Bach, so sehr eigen war, unverständlich. Aber mit Recht durfte Reichardt von seinen Sonaten sagen: „Jede hat etwas Besonderes, wodurch sie sich von allem Anderen deutlich unterscheidet. Ohnmöglich wäre es, zu sagen, die beiden Sonaten gehören zusammen, sie sind ein Paar."

Daß Emanuel Bach in dieser seiner künstlerischen Thätigkeit nicht etwa einem unbestimmt instinktiven Gefühle, sondern einem bei ihm fest ausgeprägten Kunstprincipe gefolgt ist, ergiebt sich nicht nur aus dem ganzen Inhalt des Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen, sondern unter Anderem auch aus der Vorrede, welche er den 6 Sonaten für das Klavier mit veränderten Reprisen vorangeschickt hatte, die er im Jahre 1759 der Schwester Friedrichs des Großen, der Prinzessin Amalie von Preußen, gewidmet. Er eifert in derselben gegen die damals wie jetzt vorhandene Jagd auf die Bravo's des Publikums auf Kosten des reinen Geschmacks, sowie gegen das Bestreben, den in dem Stück liegenden Gedanken durch die langen, mit dem Inhalte der Musik nicht in Verbindung stehenden und mit Schwierigkeiten überladenen Kadenzen zu schädigen. „Ich freue mich, meines Wissens der erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstbeflissenheit erkennt."

Bach schrieb so, daß in seiner Musik die Melodie, d. h. der Gesang in die erste Linie treten sollte. Wie sehr unterscheidet er sich hiedurch von gewissen geradezu entgegengesetzten Bestrebungen der Neuzeit. Er sagt in seiner Selbstbiographie ausdrücklich. „Mein Hauptstudium ist, besonders in den letzten Jahren (vor 1773), dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohnerachtet des Mangels an Aushaltung so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu

leer lassen und die edle Einfachheit des Gesanges durch zu viel Geräusch nicht verderben will."

Mit diesen Repriſen-Sonaten, welche noch eine weitere Nachfolge in zwei neuen Sonatenheften hatten, beschritt Emanuel Bach den Boden der neueren Klavier-Kompoſition. Nicht als ob er nicht ſchon früher in einzelnen Stücken, z. B. in der 1744 komponirten Sonate in F-moll, ſich auf dieſem Standpunkte befunden hätte. Aber er war noch nicht der ihn allein beherrſchende geworden. In dieſe Zeit fallen auch die Charakterſtücke (Salon-Kompoſitionen), in denen Bach Perſonen der Berliner Geſellſchaft muſikaliſch derart charakteriſirte, daß jeder dort einigermaßen Bewanderte ſie ſofort erkennen konnte. Gewiſſe Sammelwerke jener Zeit (Das muſikaliſche Allerlei, Der muſikaliſche Zeitvertreib, Das muſikaliſche Mancherlei), die vorzugsweiſe von den erſten Tonſetzern der Berliner Schule angefüllt waren (Bach, Kirnberger, Graun, Agricola, Faſch, Marpurg, Quanz, Rolle, Fr. Benda), brachten dieſe Stücke neben einer großen Anzahl anderer Kompoſitionen der genannten Meiſter. In Hamburg folgte dieſen Sammlungen (1770), gleichfalls von der Berliner Schule reichlich bedacht, das muſikaliſche Vielerlei, welches indeß ſoweit es Bach betrifft, keine hervorragenden Stücke enthielt, während die weiteren Klavier-Kompoſitionen aus Hamburg (Konzerte und Sonaten mit Begleitung von Inſtrumenten) nicht durchweg auf der Höhe ſeines Genius ſtehen. Wohl aber darf man dies von den letzten 6 großen Sammlungen Bach'ſcher Klavierſtücke ſagen, mit denen er ſeine künſtleriſch-reformatoriſche Thätigkeit für ſein Inſtrument beſchloſſen hat. Es ſind dies ſeine Sonaten für Kenner und Liebhaber, von denen die erſte Sammlung 1779, die letzte im Jahre 1786 erſchien. Dieſe Sammlungen enthalten außer den eigentlichen Sonaten noch Rondo's und Fantaſien. Stehen ſie auch nicht alle auf gleicher Höhe, ſo ſind ſie doch vor Allem geeignet den Geſammtcharakter der Bach'ſchen Klavier-Kompoſitionen zu veranſchaulichen. Ihr lebhaftes Feuer, ihre Grazie, ihr gefühlvoller, edler Geſang, ihre brillante Technik, der ſpielende Humor, der unerſchöpflich reiche Schatz harmoniſcher Schönheiten, Alles dies ſtellt dieſe Sammlungen auf die höchſte Stufe der Klavierwerke des vorigen Jahrhunderts, ſtellt ſie in gewiſſem Sinne und der modernen Auffaſſung entſprechend, dem Wohltemperirten Klavier des Vaters gegenüber. Vieles davon kann noch jetzt mit Freuden

geſpielt, mit reichem Genuß gehört werden. Die Melodienbildung und die Modulationen ſind vielfach modern, oft geradezu an Beethoven's Genius erinnernd; mit den zahlreichen Rondo's hat Bach ein ihm bis dahin neues Gebiet betreten, welches von ſtrengen Kunſtkritikern jener Zeit als ein untergeordnetes, ein ſeiner nicht würdiges bezeichnet worden iſt. Die Fantaſien ſetzen durch die Kühnheit ihrer Modulationen und den Reichthum blühender Gedanken, wie man ihn bei dem mehr als 70jährigen Manne kaum noch hätte erwarten dürfen, in Erſtaunen.

Mit dieſen 6 Sammlungen hatte Bach den weſentlichſten Theil ſeiner Lebensaufgabe erfüllt. Sie haben ihn auf jene hohe Stufe emporgehoben, auf der die Nachwelt ihn als eine der bedeutendſten Erſcheinungen des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der ſchaffenden Muſik erkannt hat. Was er 33 Jahre früher theoretiſch gelehrt hatte, das hat er durch dieſen Sonaten-Cyklus zum künſtleriſch praktiſchen Abſchluß gebracht und der Gegenwart als ein Vermächtnis bleibender, großer und edelſter Bedeutung hinterlaſſen. Sein Vater repräſentirte in Schule, Spiel und Arbeit den vollendeten Klavierkünſtler; der Sohn hat aus der Schule des Vaters die neuere Technik für dieſes Inſtrument gelehrt und in die Theorie übertragen. Seine Zeit betrachtete ihn als den Vater des eigentlichen Klavierſpiels. Wie Haydn über ihn gedacht, iſt bereits oben angedeutet worden. Mozart durfte, als er zu Anfang der 80ger Jahre des vorigen Jahrhunderts von Hamburg nach Leipzig kam, zu Doles von ihm ſagen: „Er iſt der Vater, wir ſind die Buben. Wer von uns was rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingeſteht iſt ein Lump. Mit dem was er macht, kommen wir jetzt ſchwerlich aus; aber wie er's macht — da ſteht ihm keiner gleich."

Hat Philipp Emanuel Bach ſich durch ſein Lehren und Wirken für das Klavier, den Flügel und das Clavichord ein bleibendes und großes Verdienſt erworben, ſo iſt dies auf einem anderen, unſerer Zeit nicht weniger naheſtehenden Gebiete in gleichem Maße der Fall. Er darf, was bisher nie genug gewürdigt worden iſt und nicht genug wiederholt werden kann, als der Schöpfer des deutſchen Liedes in unſerm modernen Sinne betrachtet werden.

Wir haben geſehen, daß Bach für das Klavier den Geſang,

die Melodie an erſter Stelle berückſichtigt ſehen wollte, und man weiß, daß ſein Spiel auf dem Clavichord ein ſingendes genannt werden konnte, in dem Grade, daß er das Aushalten der Töne und das Vibriren derſelben an den geeigneten Stellen mit Meiſterſchaft darzuſtellen wußte. Er wollte nicht überraſchen, vielleicht auch nicht überwältigen, er wollte rühren, und dies vermochte er nur durch den Geſang auf ſeinem Inſtrument.

Von dieſem Streben bis zu dem Geſange durch die Menſchenſtimme und vermöge der Melodie zu dem gegebenen Wort, den er in ſeinen geiſtlichen und oratoriſchen Arbeiten ſo oft, und zum Theil mit ſo vielem Erfolge geübt hatte, war nur ein verhältnismäßig kurzer Schritt, freilich ein Schritt, der bis dahin noch kaum gewagt worden war.

Wohl hat es ſchon früher deutſche Lieder gegeben; Seb. Bach hat ihrer mehrere geſetzt, die, auch wenn ſie zum weitaus größeren Theil geiſtlichen Inhalts waren, doch ſeinen Geiſt athmen und, weit über die Zeit hinausragend, zum Theil noch jetzt mit Vorliebe geſungen und gehört werden. Es mag hiebei nur an das, unzweifelhaft von ihm herrührende bekannte: „Willſt Du Dein Herz mir ſchenken“, erinnert werden. Aber es waren Einzelheiten, die ſich der Hauptſache nach der religiös-muſikaliſchen Empfindungsweiſe derer anſchließen, in deren Hand die deutſche Muſik jener Zeit zumeiſt lag, der Kantoren und Organiſten. Alles Andere, was in dieſer Richtung geſchaffen war, und zwar vorzugsweiſe innerhalb der Berliner Schule unter Emanuel Bach's Theilnahme geſchaffen wurde, war von ſehr einfacher, meiſt ganz charakterloſer Setzart, harmoniſch ſo unbedeutend wie möglich, durchſichtig und völlig intereſſelos. Was die Berliner Schule in anerkennenswerthem Streben und in ihr Agricola, Graun, Nichelmann, Quanz, F. Benda, Telemann, E. Bach und J. J. Graun, Kirnberger, Marpurg und Faſch, während der Jahre 1749—1753 (Oden mit Melodien) geleiſtet hatte, und wobei man „weder erröthen noch gähnen ſollte“ war, ſo dankenswerth das Streben an ſich war, doch nur in dieſer Richtung geſetzt worden. Noch die 1762 erſchienene Sammlung von Oden mit Melodien von Emanuel Bach entſprach der Hauptſache nach dieſer Auffaſſung ebenſo ſehr, als deſſen im Jahre 1766 erſchienene „Sing-Oden“, ſo ſehr ſich auch in

einzelnen derselben das Streben nach Innerlichkeit und Charakterisirung des Ausdrucks kundgeben mochte.

Auch hier bildete die religiöse Seite der Kunst, wie in fast allen ihren sonstigen großen Entwickelungsstadien, die Brücke, welche nach langer und sorgsam-mühevoller Arbeit zu dem deutschen Liede führen sollte, wie dies, wenn auch nur als unmittelbares Vorstadium, der jetzigen Vollendung dieses Kunstzweigs entspricht.

Im Jahre 1757 hatte Christian Fürchtegott Gellert seine geistlichen Oden und Lieder herausgegeben, und noch in demselben Jahre hatte Emanuel Bach sie in Musik gesetzt, indem er sich dieses für ihn so glücklichen Gegenstandes bemächtigte, um sein großes Talent für Melodie und Gesang in einer seiner würdigen Weise zu entfalten. Wenn er auch des Wortausdrucks noch nicht überall Herr geworden war, die Wahrheit der Gesammtstimmung, wie sie sich in der neu erstehenden Gesangsform ausdrückte, und wie sie ja auch seinem Streben nach künstlerischer Einheit in der Sonate entsprach, war eine überraschende, vor Bach noch nicht beobachtete Erscheinung.

Mit diesen geistlichen Liedern ist er unmittelbar auf den Boden übergetreten, von dem aus er die schöne Gabe des deutschen Liedes uns in unser dankbares Jahrhundert herüber gereicht hat. Was andere Tonsetzer von Bedeutung (es mögen hier vorzugsweise Reichardt, Schulz und Zelter genannt werden), unmittelbar nach ihm geschaffen haben, ist in der von ihm gewonnenen Richtung, auf dem von ihm gewonnenen Terrain geschehen. Er war es, der die magere, meist zweistimmige Behandlung der Melodie verlassen, diese selbständig in den Charakter des Gedichts gestellt, ihr die bestimmt geformte harmonische Unterlage gegeben hat. In dieser Thatsache, deren Bewußtsein sich in der Vorrede zu den Gellert'schen Liedern bestimmt ausdrückt, liegt der Wendepunkt zu dem Aufschwung, den aus seiner unbedeutenden Ursprünglichkeit heraus das deutsche Lied genommen hat.

In seiner Zeit wurzelte noch das Bedürfnis der häuslichen Religions-Ausübung. Die Traditionen seiner Jugend, der Wiederklang der Schule seines Vaters spiegeln sich in den Worten ab, daß die fromme Absicht, den Nutzen der Gellert'schen Lehr-Oden allgemein zu machen, es allein sei, welche

ihn zu deren Kompoſition veranlaßt habe. Er wußte ſehr wohl, daß dieſe Oden zur Muſik nicht ſo bequem ſeien, als Lieder für das Herz, mit anderen Worten, er wollte ſich durch die ſentimentale Richtung der Poeſie und der Muſik nicht abhalten laſſen, der ernſteren gerecht zu werden. Er hatte hiebei das ganze Lied ins Auge faſſen müſſen und hatte daher den Wortlaut im Einzelnen weniger berückſichtigen können. Dies war ein Mangel, den er ſehr wohl gefühlt hat, den zu vermeiden aber die Kindheit dieſes Kunſtzweiges ihm noch nicht geſtattete. Er ſetzt hinzu, daß er den Melodien die Harmonien und Manieren beigefügt habe, um ſie nicht der Willkür ſteifer Generalbaßſpieler zu überlaſſen.

Der tiefe Inhalt und die abgerundete Schönheit in der Form, welche dieſe Lieder zeigen, bewährt ſich noch jetzt, nachdem weit über 100 Jahre glanzvoller Entwickelung und reicher Vervollkommnung ſeit ihrem Entſtehen über ihnen dahin gegangen ſind. Nur Weniges aus der großen Anzahl dieſer (54) Lieder darf als unbedeutend und veraltet bezeichnet werden; das Meiſte iſt in Melodie, Deklamation und Harmonie voll von dem treffendſten Ausdruck. Im Jahre 1764 gab Bach fernere 12 geiſtliche Lieder (deren Text von Gellert war) und bald darauf ſeine Melodien zu den Stolberg'ſchen Liedern heraus und ſchloß dieſen Theil ſeiner Thätigkeit für Berlin hiemit in würdig-glänzender Weiſe ab. In Hamburg ſetzte er dieſelbe in geſteigerter Vollendung fort. Seine Cramer'ſchen Pſalmen erſchienen 1773. Auch hier noch vermeidet er das völlige Durchkomponiren, obſchon dieſe Pſalmen, die im Versmaß oft mehr als ein Metrum haben, ihn hierauf hätten hindrängen können und, wie er ſelbſt ſagt, bei einer weitläufigeren Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden. Aber er glaubte, daß er den Liebhabern, die in der Ausführung noch nicht ſtark ſind, die Zumuthung dieſer tieferen Arbeit nicht ſtellen dürfe. Doch ſind in dieſer Sammlung Lieder von wahrhaft großartigem Gepräge mit im höchſten Stil koncipirter Begleitung.

Endlich erſchienen 7 Jahre ſpäter (1780) in Hamburg Sturm's Geiſtliche Geſänge mit Melodien zum Singen beim Klavier, welche neben den Vorzügen der früheren Sammlungen an Gedankentiefe, an Wärme der Empfindung und an harmoniſchem Reize ſich

weit über ihre Zeit erheben, in einzelnen Theilen unmittelbar in das Beſte der Jetztzeit hereingreifen.

Neben dieſen religiöſen Geſängen hatte der alte Meiſter aber auch zahlreiche Lieder für das Herz, weltliche Lieder, geſetzt, in denen ſich der gewonnene Fortſchritt deutlich ausprägt. Er ſoll im Ganzen deren 95 geſchrieben haben. Seinen letzten Abſchluß fand dieſer Theil der Thätigkeit Emanuel Bach's mit den Neuen Lieder-Melodien, die wie duftige Blüthen am Rande des für den alten Meiſter bereits geöffneten Grabes emporſproſſen, deſſen düſtre Tiefe mit einem blühenden Kranze umflochten, und in denen die alte Liederform bereits veredelt, erweitert, deren Inhalt vertieft erſcheint.

Am Ende eines ſo langen, reichen und ruhmgekrönten Lebens begegnet uns dieſe ebenſo liebenswürdige wie dankenswerthe Arbeit in doppelt wohlthätiger Weiſe.

Bach war von Berlin 1767, 54 Jahre alt, nach Hamburg übergeſiedelt, offenbar um als Künſtler freier zu ſein und freier wirken zu können, als ſeine dienſtliche Stellung in der Kapelle des großen Königs dies zuließ. Wenn dieſer ihn auch ungern ſcheiden ſah, ſo ſcheint Bach zu ihm doch nicht auf einem ſo nahen Fuße geſtanden zu haben, wie dies ſpäter vielfach vermuthet worden iſt, und wie unter Anderem Quanz zu Friedrich dem Großen geſtanden hatte. In Hamburg hatte er eine dienſtliche Stellung gewonnen, die derjenigen ähnlich war, die ſein Vater in Leipzig an der Thomasſchule eingenommen hatte und welche den alten Traditionen der Bach'ſchen Familie entſprach.

Er war ein fleißiger, thätiger Mann, und hat hier viel geſchaffen, freilich auch Vieles an Gelegenheitsmuſiken für die Kirche und für andere Veranlaſſungen, die auf bleibenden Werth keinen Anſpruch machen dürfen. Dagegen ſind auch alle ſeine größeren, und man kann auch hinzufügen ausgezeichneten Geſangs-Kompoſitionen, die Oratorien, das Magnifikat, das Heilig, der Morgengeſang, dort entſtanden. Man darf ſagen, daß der Ruf, deſſen Emanuel Bach als einer der erſten Tonſetzer und Muſiker ſeiner Zeit genoß, aus ſeiner Thätigkeit und ſeinem Wirken in Hamburg hervorgegangen war, auf dieſen Grundlagen beruhte und in ihnen ſeine volle Berechtigung gefunden hat. Wenn das, was die Nachwelt an ihm zu ſchätzen hat, eine andere Würdigung fordert, ſo hat

dies seinen Grund darin, daß wir Emanuel Bach's musikgeschichtliche Stellung der Gesammtheit der Kunst gegenüber in das Auge zu fassen haben, während die Mitwelt den Komponisten und Lehrer, wie den ausübenden Künstler als solchen zu bewundern hatte.

Alles in Allem genommen war er das nothwendige Mittelglied zwischen der altklassischen und der modernen Musikperiode, ein schöpferischer Kopf, feurig, voll von künstlerischen Interessen und hoher Begabung. Als er starb, trauerte die gesammte deutsche Musikwelt um ihn, als um einen Verlust, den man nach damaligen Begriffen für unersetzlich hielt. Und doch waren Mozart, Haydn, Gluck bereits Männer von strahlendem Ruhme.

Mit Emanuel Bach waren die Traditionen seiner Familie, war die Schule der altklassischen Musiker geschlossen. Es war ein schöner Abendglanz, der dem alten Meister in seine Gruft leuchtete nach langer treuer und erfolgreicher Arbeit. Alles was wir von ihm wissen lehrt uns mit bewundernder Ehrfurcht den Gang erkennen, den die Entwickelung der Kunst in einem ihrer edelsten Zweige genommen hat.

Emanel Bach hatte sich in einem langen Leben ihr treu bewährt. Wenn es ihm nicht gegeben war, bis zu den obersten Stufen ihres Tempels emporzusteigen, zu denen vor ihm mit Händel sein großer Vater gelangt war und welche nach diesen beiden deutschen Künstlern noch andere auserlesene Männer unserer Nation erreichen sollten, so gebührt ihm nichtsdestoweniger reicher Dank und ein ehrenvolles Andenken.

Ein anderes, freilich weniger erfreuliches Bild tritt uns in Wilhelm Friedemann Bach entgegen — dem ältesten der 21 Kinder und 12 Söhne, welche Sebastian Bach in zwei glücklichen Ehen geboren worden waren. Friedemann war im Jahre 1710 zu Weimar zur Welt gekommen. Nach allem was wir wissen und zu beurtheilen vermögen, hatte Sebastian Bach gerade diesen seinen Erstgeborenen mit besonderer Liebe gehegt, ihn sorgsam unterrichtet, für die höchste Höhe seiner Kunst auferzogen. Friedemann zeigte schon in frühester Jugend die seltenste Befähigung für die Musik, war sehr bald Meister im Klavier- und Orgelspiel, und wurde der verwickeltsten kontrapunktischen Aufgaben mit spielender Leichtigkeit Herr. Die im Jahre 1722 für ihn geschriebenen sechs

Sonaten oder Trios für 2 Klaviere mit obligatem Pedal zeigen, wie weit der 12jährige Knabe das bloß Techniſche des Klavier- und Orgelſpiels überwunden hatte und mit welcher Sicherheit er großen kontrapunktiſchen und harmoniſchen Schwierigkeiten gegenübertreten konnte. Von ſeinem 15. Jahre ab erhielt er in Leipzig, wo er die Thomasſchule beſucht hat, durch den damaligen Herzoglich Merſeburgiſchen Konzertmeiſter Graun (ſpäter der Kapelle Friedrichs des Großen als erſter Violiniſt angehörig) Unterricht auf der Violine und iſt hiedurch auch auf dieſem Inſtrumente ein vorzüglicher Virtuoſe geworden. Nach ſeinem Abgange von der Schule ſtudirte er auf der Leipziger Univerſität bei den berühmteſten Lehrern Philoſophie, Vernunftlehre, Inſtitutionen, Pandekten, Wechſelrecht und Mathematik. So war er zu wiſſenſchaftlicher Bildung und Reife vor vielen anderen ſeiner Zeit- und Standesgenoſſen bevorzugt erzogen. An Gaben des Geiſtes und an Talent fehlte es ihm nicht. Die Liebe des Vaters umgab ihn überall und führte ihn als ſteten Begleiter bei Reiſen mit ſich. Als Händel 1729 von Italien nach Halle kam, und Seb. Bach, durch Krankheit verhindert ſelbſt dorthin zu reiſen, gleichwohl das dringende Verlangen hatte, ſeinen berühmten Landsmann perſönlich kennen zu lernen, wurde Friedemann beauftragt, nach Halle zu gehen und die Einladung perſönlich an Händel zu übermitteln. Wir wiſſen, daß Händel leider dieſer Einladung, wie auch einer ſpäteren, keine Folge gegeben hat.

Alle dieſe günſtigen Umſtände hätten in Friedemann Bach weitere Geſichtskreiſe bilden, ihm höhere Ziele für das Leben und die Kunſt als erreichbar und nothwendig zeigen können. Sein Bruder Emanuel durfte von ihm ſagen: „Er konnte unſern Vater eher erſetzen als wir alle zuſammen genommen.“ Er war der ſtärkſte Orgelſpieler ſeiner Zeit. Seine Fertigkeit und Gewalt auf dieſem Inſtrument waren unglaublich. Der Zuhörer traute, indem er dem Gange ſeines Spiels folgte, ſeinen Ohren nicht. Die Hoheit, Würde und Macht desſelben erregten heilige Schauer. Seine Phantaſien waren ſo reich und neu, ſo fremdartig und gewaltig, daß die Meiſten Mühe hatten dem Gange ſeines Genius zu folgen.

Alles dieſes konnte ihn nicht vor einem verfehlten Leben und vor einem traurigen Ende bewahren, zumal ſich ſchon in ſeinen jüngeren Jahren ein auffallender Hang zur Zerſtreutheit und zu

besonderen Charakter-Eigenthümlichkeiten bemerkbar gemacht hatte, die aus ihm in späteren Jahren einen vollkommenen, dem Leben entfremdeten Sonderling zu schaffen geeignet waren.

Im Jahre 1733 wurde ihm, dem 23jährigen Jünglinge, die Organistenstelle an der Sophienkirche zu Dresden übertragen, nachdem er in der am 23. Juni stattgehabten Organistenprobe: „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste (unter seinen Mitbewerbern) anerkannt und er sich auch bei der Probe am besten exhibiret."

Aber sein großes und phantasievolles Orgelspiel und die außerordentliche Schwierigkeit der Aufgaben, die er sich dabei stellte, scheinen schon damals die Ansicht verbreitet zu haben, daß er nur schwer verständlich sei. Das Publikum fand an seinem Spiel so wie an den von ihm veröffentlichten Musikstücken, wenngleich dieselben weithin das Maß des Gewöhnlichen überschritten, keinen Geschmack. Eine Sammlung von Polonaisen, Musikstücken im $^3/_4$-Takt, in denen das tanzartige Element gegen den edlen und tiefen Inhalt, der in der Musik niedergelegt war, weithin zurücktritt, und die in ihrer Art als Meisterstücke einer damals noch neuen Musikrichtung betrachtet werden durften, fand, ihres großen inneren Werths ungeachtet keine Käufer. Möglich, daß die ablehnende Haltung des Publikums die Veranlassung gewesen ist, daß Friedemann Bach die in diesen Stücken offenbar dokumentirte Neigung unterdrückt hat, die Elemente modernen Fortschritts und eines neuen Entwickelungsganges für die Salonmusik zu pflegen.

Noch eine weitere Arbeit aus der Dresdener Zeit, ein Konzert für die Orgel mit zwei Manualen und dem Pedal, hat ihn als einen Tonsetzer von großem Talente bewährt; aber das Vorurtheil gegen ihn und seine Musik stand nun einmal, wie es scheint, fest. Friedemann ist jenen ersten Impulsen nicht weiter gefolgt und hat seinerseits im Verlauf seiner Lebensthätigkeit wenig gethan, dasselbe zu beseitigen, bis ihm die öffentliche Theilnahme schließlich ganz zu versagen begann. Es trat hinzu, daß im Publikum das Interesse für den strengen Stil, in dem und für den er erzogen war, zu erlöschen begann. Schon Sebastian Bach, der große und unerreichte Meister, den die dankbare Nachwelt so hoch in Ehren hält, wurde in seinen letzten Lebensjahren als eine erloschene Größe betrachtet, die fast nur noch als eine Last empfunden wurde, nicht

als ein Gegenstand der Bewunderung. Seine besten Arbeiten waren in seiner eigenen Zeit kaum mit irgendwelcher Anerkennung betrachtet worden. Was Wunder, wenn die gleiche Richtung, die der Sohn mit starrer Hartnäckigkeit verfolgte, nicht weiteren Anklang finden wollte. Der große Ruf, die Berühmtheit des Vaters standen ihm nicht zur Seite; sich diese zu schaffen, dazu fehlte es ihm an lebendiger Initiative, nicht weniger an jener Größe des Charakters, aus welcher heraus die Kunst ihre edelsten Triumphe feiert.

Durch seinen Übertritt an die Liebfrauenkirche zu Halle (1746), für die einst auch sein Vater berufen worden war, und die derselbe schließlich (im Jahre (1714) abgelehnt hatte, war ihm die volle Gelegenheit gegeben, sich als Tonsetzer in größerem Stile zu bewähren. Es gehörte mit zu seinen amtlichen Pflichten: „ordinarie, bei hohen und andern Festen, ingleichen aber den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chorschülern auch Stadt-Musicis und anderen Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinarie aber die zwei hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und anderen Instrumenten kurze Figuralstücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren, daß dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttlichen Worts destomehr ermuntert und aufgefrischt werde."

Er hatte nebenbei ein sehr schönes Orgelwerk unter sich und war seinen Eltern und seiner Familie so viel näher als in Dresden. Endlich war in Halle als in einem Universitätsorte ihm jedwede Gelegenheit geistiger Anregung und belehrenden Umgangs geboten.

Wie hat nun Friedemann Bach, der aus dieser seiner Lebensperiode die Bezeichnung des Halleschen Bach führt, sich diese für ihn glücklichen Verhältnisse zu Nutze gemacht? Gerade sein Aufenthalt in Halle war es, von dem aus er unrettbar seinem geistigen und gesellschaftlichen Verfall entgegentrieb.

Wohl hat er dort gegen 30 Kirchen-Kantaten und einige andere Musikstücke geschrieben. Aber was will das für eine mehr als 30jährige dienstliche Wirksamkeit an einer solchen Kirche und mit so vorzüglichem Orgelwerk sagen?

Alle geiſtlichen Kompoſitionen aus dieſer Zeitperiode Friedemanns ſind ſchwerfällig und mühſam gearbeitet, unſanglich, in kleinlicher Weiſe gekünſtelt, ohne Wohlklang und große Auffaſſung. Man findet in ihnen durchaus nur, was aus der Schule des Vaters ſich mit Nothwendigkeit von ſelbſt ergab, unverändert, ohne daß Neues, Eigenes hinzugetreten wäre, das Meiſte ohne jenen tiefen Inhalt, ohne die großartige Würde und die Kraft der Erfindung, welche die Werke Seb. Bach's gekennzeichnet hatten. Große Wirkungen des Chorgeſanges im polyphonen Stil zu erreichen, war ihm nicht gegeben. An Emanuel Bach's Heilig oder an deſſen Magnificat reicht kein einziges Stück der Friedemannſchen Kantaten heran. Der Choral wird nicht in dem großartigen Stil des Vaters ausgenutzt. Die Arien ſind, wenn auch hie und da nicht ohne Schönheiten und feine Inſtrumental-Wirkungen, doch voll von Sonderbarkeiten und Übertreibungen mancherlei Art. Überall fehlte ihm das Geſangliche und die Melodie.

Wenn Emanuel Bach in ſeinen für beſtimmte Zwecke geſetzten kirchlichen Kompoſitionen (Paſſionen, Prediger-Einführungs-Muſiken) dem banalen Wohlklang, melodiſcher Reizloſigkeit huldigte, ohne irgendwie der Tiefe des Ausdrucks, der Würde und dem Ernſt des kirchlichen Zwecks entſprechen zu wollen, ſo war bei Friedemann Bach die Verknöcherung des Syſtems, der Formenkultus des alten polyphonen Stils zu beklagen. Es iſt dabei eine leider nur zu bekannte Thatſache, daß ſein Genie (und für inſtrumentale Technik und Wirkungen war dasſelbe in ihm lebendig) in Trunkſucht und mürriſcher Sonderbarkeit untergegangen iſt. In Halle trat die unglückliche Neigung zum Trunk und dieſe wunderliche geiſtige Dispoſition zuerſt hervor und entfremdete ihn nicht nur dem Umgange mit gebildeten Menſchen, ſondern ſtellte ihn auch ſeinen Mitbürgern und der Welt abſtoßend und feindlich gegenüber. Dem trat jene übergroße Zerſtreutheit hinzu, die ſich ſchon in der Jugend bei ihm bemerkbar gemacht hatte. Alles dies trieb ihn in ein ungeordnetes und nach und nach in völliger Zerrüttung nach innen und nach außen ſich bewegendes Leben. Als ſein großer Vater die Augen geſchloſſen hatte, war der letzte Halt für ihn verloren. Vielleicht fühlte er dies ſelbſt und ſuchte nach einer neuen Stütze für ſich und ſeine Exiſtenzverhältniſſe.

Acht Monate nach des Vaters Tode, in ſeinem 41. Jahre,

schritt er zur Ehe, aus der 3 Kinder entsprossen sind, von denen nur die im Jahre 1751 geborene jüngste Tochter Friederike Sophie am Leben blieb, um das traurige Schicksal ihrer unglücklichen Mutter zu theilen und mit dieser unter des Vaters immer mehr sich steigernder Trunksucht, Arbeitsscheu und Verdorbenheit zu leiden. Denn es stritten in ihm schließlich gewöhnlicher Hochmuth und Künstlerstolz, wirkliche Künstlergröße und ungeheure Virtuosität mit der Zerfahrenheit eines ungeordneten Inneren, mit Trägheit, Laune und rücksichtslosem Wesen.

Es wäre zu verwundern gewesen, wenn seine Unfügsamkeit für sein Amt und für äußere gegebene Verhältnisse nicht zu Streitigkeiten und Zänkereien mit seinen Vorgesetzten geführt hätte. Verweise und Äußerungen der Unzufriedenheit seitens des Kirchenkollegiums blieben auch keineswegs aus. So reichte Friedemann im Mai 1764 seine Entlassung ein, welche ihm sofort gewährt wurde, was nicht verhinderte, daß er sich 4 Jahre später zu derselben Stelle wieder meldete, als diese erledigt war, natürlich, ohne sie zu erhalten.

Eine bleibende Stellung hat er nicht wieder gefunden; welche Kirchenbehörde hätte mit einem Manne von seinen Eigenschaften in Verbindung treten mögen? So begann er denn ein wüst-unstätes Leben zu führen, in welchem er die Sicherung seines Unterhaltes und der Existenz seiner Familie von einem Tage zum anderen suchen mußte. Das kleine Vermögen seiner Frau war wohl bald verzehrt. Im Übrigen lebte er von dem Ertrage seiner Kompositionen, die er nur in der äußersten Noth aufzuschreiben sich entschließen konnte, wenn ihm jede andere Hilfsquelle versagte. Mit Emanuel Bach hatte er sich in den musikalischen Nachlaß seines Vaters getheilt. Aber während jener diesen Schatz treu der Nachwelt überliefert hat, verkaufte er nach und nach ein Stück nach dem anderen und verzettelte so das köstliche Erbtheil, das ihm zugefallen war. Unterstützungen seiner Familie und der alten Freunde aus der Studien- und Jugendzeit mußten herangezogen werden, um ihn und die Seinen zu erhalten. Eine Zeitlang soll er sein Brod mit der Violine unter Musikbanden und in Dorfschenken verdient haben: der älteste Sohn Seb. Bach's als Dorffiedler den Bauern zum Tanze aufspielend! Er lebte zuerst weiter in Halle, ging dann nach Leipzig, zog 1771 nach Braunschweig, von dort nach Göttingen, endlich 1774 nach Berlin.

Hie und da gab er, wenn er gerade in der Lage war, anständig auftreten zu können, Klavier- und Orgel-Konzerte, in denen auch wohl der alte Genius aufblitzte; aber immer tiefer und tiefer sank er herab, bis er im Schmutz und Ekel der Gassenrinnen gefunden wurde.

In seiner besseren Zeit hatte er ein Werk: Von dem harmonischen Dreiklange geschrieben, hat aber keinen Verleger dafür gefunden. In den Jahren 1778/79 hatte er sich sogar mit einer Oper beschäftigt, deren Text: Lanfus und Lydia nach Marmontel für ihn von dem Theaterdichter der Döbbelin'schen Truppe zu Berlin, Plümicke, gefertigt war, und worin er die Theater-Chöre der Alten wieder auf die Bühne zu bringen beabsichtigte. Aber es blieb bei dem Anlauf. Die Arbeit ist nicht fertig geworden.

An Entgegenkommen und an Gelegenheit Unterricht zu geben hat es ihm in Berlin nicht gefehlt. Aber der wunderliche alte Mann, durch Erfahrung nicht gebessert, von dem Gefühle der Künstler-Ehre nicht mehr erfüllt, hielt es für besser zu darben oder von den Almosen ehemaliger Freunde kümmerlich zu leben, als täglich durch einige Unterrichtsstunden sich und die Seinen zu ernähren.

An Instrumental-Kompositionen, meist für das Klavier, hat er im Ganzen und soweit sie der Nachwelt überliefert worden sind, einige 60 hinterlassen, darunter Konzerte, Sonaten, Fantasien und kleinere Klavierstücke, immerhin eine wenig genügende Ausbeute eines so langen Künstlerlebens, das durch keine andere Pflichten vom Schaffen und von nützlicher Thätigkeit abgehalten wurde. Er war in diesen Instrumentalstücken glücklicher als in seinen kirchlichen Kompositionen. Insbesondere seine Konzerte sind in großem Stil gehalten, kühn, zugleich graziös und glänzend, ohne jene kontrapunktische Steifheit, die an anderen Stellen störend bei ihm wirkte. Mit Bedauern blickt man, wenn man diese Tonstücke näher betrachtet, auf das vergeudete Leben eines an sich so hochgebildeten genievollen Mannes, der so vorzügliches leisten konnte und nur so weniges geleistet hat.

Im Jahre 1778 noch hatte Friedemann der Prinzessin Amalie von Preußen, Friedrichs des Großen Schwester, 5 Fugen dedicirt, in demselben Jahre, in welchem Emanuel Bach sein Heilig komponirt hatte. Beide Musikstücke waren die letzten

Ausläufer der streng polyphonen Schreibart. Aber Neues haben sie nicht gefördert. Den Weg moderner Erfindung und freier Melodien-Bildung, den Friedemann in Dresden mit seinen Polonaisen und nicht weniger mit seinem Orgelkonzert so verheißungsvoll beschritten hatte, hat er nicht weiter verfolgt. Einer der edelsten Blüthen der Kunst, dem Gesange, war sein Innerstes stets verschlossen geblieben.

Die Nachrichten über seine letzten Lebensjahre reichen gerade aus, um ein ungefähres Bild von der traurigen Lage zu geben, in der Friedemann Bach sich bewegte und die er seiner unglücklichen Familie bereitet hat. Die Rücksichtslosigkeit gegen letztere war schließlich bis zur Rohheit gediehen. Ein Zeitgenosse von hervorragender Bedeutung sagt von ihm, daß er die Seinigen in steter Dürftigkeit und Lebensangst habe schmachten lassen. Er habe einen finsteren und harten Charakter gezeigt und es sei nicht möglich gewesen, von schwärzerer und sonderbarerer Laune zu sein. Derselbe Gewährsmann (Reichardt) fügt hinzu: „Freunde der Kunst und des Bach'schen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Miste genommen, anständig untergebracht und mit dem Nothwendigen des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung zu erhalten. Sein Eigensinn, sein Hochmuth von der gemeinsten Art und sein großer Hang zum Trunke ließen ihn immer wieder ins Elend zurückfallen." — Und doch, wie verfehlt sein Leben war, wie sehr er aus Laune, Eigensinn und falschem Verständnis gefehlt, wie sehr er dem Fortschritt abgeneigt war, der ihm keine Früchte gebracht hatte und, wie er war und dachte auch nicht bringen konnte, er hat den Kunstprincipien nicht entsagt, zu denen er erzogen worden war. Er ist zu Grunde gegangen an dem fruchtlosen Kampfe, der aus dem thörichten Festhalten an einem abgeschlossenen, im Absterben begriffenen Kunstgebiet gegen die nothwendige weitere Entwickelung der Bedingungen und Formen eines freien Kunststrebens entstehen mußte.

Friedemann Bach war der letzte Vertreter der alten kontrapunktischen Schule, die, einst so weit verbreitet unter der Familie der Bach ihren höchsten Glanzpunkt erreicht, der deutschen ernsten Musik ihre breite fruchttragende Grundlage geschaffen hatte. Über das traurige Lebensbild, das die Nachwelt von ihm zurückbehalten hat, gleitet ein Schimmer versöhnender Milde, wenn man sich dessen

erinnert, daß er, mindeſtens in dieſem einen Punkte, wenn auch ohne Berechtigung, treu geblieben. Ein Anderes aber darf über ſeinem vergeſſenen Grabhügel erwähnt werden: er hat das Andenken an ſeinen großen Vater, wie ſehr er deſſen reinen Namen durch unedle Leidenſchaften befleckt hatte, bis zu ſeinem letzten Athemzuge in Ehren gehalten. Er ſtarb am 1. Juli 1781, 71 Jahre alt, an völliger Entkräftung und in großer Dürftigkeit. Seine Wittwe erhielt ein Jahr nach ſeinem Tode aus der Einnahme einer Aufführung von Händel's Meſſias eine Unterſtützung. Dies iſt das letzte, was von ihr bekannt iſt. Was aus der Tochter geworden iſt, weiß Niemand.

Weſentlich anders, wenn auch der Hauptſache nach mit gleicher Wirkung, als mit Friedemann Bach ſtand es mit ſeinem vorjüngſten Bruder Johann Chriſtian, dem die Zeitgenoſſen den Namen des Londoner Bach gegeben hatten. Auch er war an ſich ein eminenter Künſtler. Gleich Friedemann und Emanuel in der Schule des Vaters gebildet, 1735 in Leipzig geboren, deſſen elfter Sohn, war er bei ſeinem Tode 15 Jahre alt. Philipp Emanuel, der damals als das Haupt der im Übrigen in dürftigen Verhältniſſen zurückgebliebenen Familie betrachtet werden durfte, nahm ihn zu ſich nach Berlin und führte ſeinen Unterricht weiter. Aber ſchon vier Jahre ſpäter, 19 Jahre alt, 1754, verließ er ſeines Bruders Haus und Schule, um mit einer der italiäniſchen Sängerinnen, welche zu ſeiner Zeit bei der Berliner Bühne engagirt waren, nach Italien zu gehen. In Mailand wurde er, der Lutheraner, ſehr bald Kapellmeiſter an einer der dortigen Kirchen, an der er als ſolcher bis 1759 blieb.

Als Händel in dieſem Jahre zu London geſtorben war, eilte er dorthin und erhielt — 24 Jahre alt — deſſen Stelle als Muſikmeiſter der Königin, in der er bis zu ſeinem, im 47. Lebensjahre (Anfang Januar 1782) erfolgten Tode verblieben iſt. Er hatte ſomit als Jüngling die Stelle jenes berühmten und unvergleichlichen Tonſetzers erlangt, der, als er auf der Höhe ſeines Glanzes ſtand, es nicht hatte über ſich gewinnen können, mit dem Vater ſeines Nachfolgers, dem einfachen Kantor an der Thomasſchule zu Leipzig, in perſönlichen Verkehr zu treten.

Johann Chriſtians Einkommen wurde auf 10,000 Rthlr. unſeres alten Geldes geſchätzt; als er ſtarb hinterließ er nicht weniger

als 30,000 Rthlr. Schulden. Er war mit Cecilia Grassi, einer zu ihrer Zeit beliebten Sängerin der großen Oper zu London kinderlos verheirathet. Seine Wittwe erhielt eine Pension von der Königin, mit der sie vor Noth geschützt in ihr Vaterland zurückkehrte.

Johann Christian war ein Klavier- und Konzertspieler ersten Ranges und als Komponist Meister in allen musikalischen Stilen. Er hat Opern und Ballets, Konzerte, Sonaten, Trios, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, sowie einzelne Gesangssachen in ungeheurer Zahl geschrieben, von denen Vieles für sein großes Genie Zeugnis ablegt, hie und da vorgreifend an Mozart erinnert. Von seinen Opern würden La Clemenza di Tito, Orfeo, Catone, Especie di tormento, Demofonte, Gioas, re di Giuda, La confusa smaritata zu nennen sein. Er wollte meistens nicht tief schreiben, nicht in das Herz dringen, nur für den Augenblick sollten seine Schöpfungen gefallen; das Publikum, für das er schrieb, verlangte es gerade so und nicht anders, und er glaubte ihm dienen zu müssen. Als ihm Emanuel Bach einmal schrieb: „Werde kein Kind!" antwortete er: „Ich muß stammeln, damit mich die Kinder verstehen."

England, für das er lebte und arbeitete, hielt in hoch in Ehren. Ein englischer Dichter durfte von ihm singen: „Bach stand auf des Olympos Gipfel und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete ihre Silberarme um ihn und sprach: Ganz bist du mein."

Er war, ganz im Gegensatz zu Friedemann Bach, einer der fleißigsten Tonsetzer, die je gelebt haben. Seine Kompositionen sollen sich auf eine kaum glaubliche Anzahl belaufen haben; aber da sie zumeist für einen fremden Geschmack geschrieben waren, fehlte es ihnen an Originalität und Interesse. Er selbst war deßhalb auch nie mit ihnen zufrieden und wenn er lange am Flügel gesessen und mit einer tiefsinnigen Phantasie geschlossen hatte, pflegte er zu sagen: „So würde Bach spielen, wenn er dürfte."

Die Lösung dieses Räthsels in seinem Leben ist in einer Antwort zu suchen, die er einem Freunde gab, der ihm sein leichtfertiges Leben und Komponiren und das Beispiel seines Bruders Emanuel vorhielt. Diesem antwortete er: „Mein Bruder lebt um zu komponiren, ich komponire um zu leben." Freilich ein anderer Standpunkt als der seines großen Vaters, der zur Ehre

Gottes und für die lernbegierige Jugend seine unsterblichen Tonschöpfungen gesetzt hat.

Man kann von Niemandem, der das Leben im Taumel des Genusses auskosten will, verlangen, daß er ein großer Künstler sein, daß er der Zukunft neue Bahnen anweisen, die Gegenwart erheben, veredeln solle. So ist des jüngsten Bach Künstlerthum und Künstlerruhm in seiner Zeit verrauscht und vergangen, und die Nachwelt hat nichts von ihm übrig behalten, als den Namen und das Bedauern, daß so viel glänzende Eigenschaften, und man darf hinzusetzen, auch so viel Fleiß und künstlerisches Können materiellen Regungen unterlegen sind. Nur daß Johann Christian Bach der Sohn Joh. Sebastians war, rettet seinen Namen vor gänzlicher Vergessenheit. Sein Los, sein Nachruhm, sind genau wie seines Bruders Friedemann, nur daß dem letzteren die dunkle widerwärtige Seite des Lebens, jenem die goldene, sonnenbeglänzte zugefallen war. Beide, auch in der Kunst verschiedenen Bahnen folgend, haben mit dem Pfunde nicht gewuchert, das sie aus des Vaters Händen als ein reiches und heiliges Erbtheil empfangen hatten. Beide haben diesen ihren Reichthum in wildem, wüstem Taumel vergeudet. Aber während sich an die Laufbahn Friedemanns und an sein unbeweintes Ende immerhin eine gewisse Tragik der Betrachtung knüpft, erlischt das an sich so reiche und glänzende Leben seines jüngsten Bruders wie der Feuerregen einer Rakete, ohne irgend eine bleibende Theilnahme hervorzurufen, ja selbst, ohne ein historisches Interesse zu erregen.

Schließlich bleibt mir die Pflicht, einige Worte über den vierten Sohn Seb. Bach's zu sagen, der als Musiker seinen Namen weiter geführt hat. Es war dies Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger, der im Jahre 1732 geboren und 18 Jahre jünger war als Emanuel. Er hatte, wie dieser, zuerst die Rechte studirt, sich dann der Musik gewidmet und wurde im Jahre 1756 als Konzertmeister an den Hof des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe berufen, und hat diese seine Stellung bis zu seinem Tode (1795) behalten.

Er war ein vorzüglicher Klavierspieler und hat viel geschrieben, Quartette, Konzerte, Sonaten, Trios, Sinfonien, Kantaten und Lieder. Alles zeigt den Charakter verhältnismäßiger Unbedeutendheit

und erscheint für uns völlig reizlos. Das Meiste schließt sich an Emanuels Stil in dessen unbedeutenderen Arbeiten an.

Niemand kann über das ihm gegebene Maß der Fähigkeiten hinaus. Dies ist das Urtheil, nach dem die Nachwelt Johann Christoph Friedrich Bach zu messen hat. Doch bot er, seinen Brüdern Friedemann und Christian gegenüber das wohlthuende Bild einer in sich zufriedenen Natur, eines liebenswürdigen Charakters; treue Gewissenhaftigkeit und Pflichterfüllung haben ihn ausgezeichnet. Der göttliche Funke, der in seinen Brüdern lag und von zweien unter ihnen in niedrigen Leidenschaften erstickt wurde, glühte nicht in gleichem Maße in ihm. Aber auch in der Familie der Bach konnten nicht lauter Meister ersten Ranges entstehen. Sie hatte der Welt, dem Leben, der Kunst, dem Vaterlande schon so Großes geleistet, daß wir mit dankbarer Ehrfurcht auf ihren jetzt erloschenen Stamm zurückblicken dürfen. Ihre Mission war erfüllt. Drei große Meister, Christoph, Sebastian und Emanuel waren ihr entsprossen, nicht von gleichem Range, aber auch die beiden weniger großen doch bedeutend genug, um in der Kunstgeschichte als edle und bahnbrechende Erscheinungen eine bevorzugte Stellung in Anspruch nehmen und behaupten zu können. Sebastian beide und alles Übrige in dem überragend, was in seiner Richtung auf dem Gebiete der evangelisch-kirchlichen Musik, dem der Orgel und des Klaviers überhaupt vorhanden war und folgte, ist nur von Einem erreicht worden, der länger als ein halbes Jahrhundert nach ihm die Welt durch die Wunderkraft seiner Tongebilde in Erstaunen setzen sollte, Ludwig van Beethoven. Zwischen beiden steht die vermittelnde ehrwürdige Gestalt Emanuel Bach's, Zeugnis ablegend für den Vater und für die Zukunft.

Eins noch ist diesem besonders zu danken; die Sorgfalt, mit welcher er die Nachrichten der Familie gesammelt, die Treue, mit welcher er sie der Nachwelt aufbewahrt die Pietät, mit der er den ihm überlieferten Schatz seines Vaters an autographen Kompositionen gehütet und uns dadurch es möglich gemacht hat, überhaupt zu wissen, was die Kunst, was die deutsche Nation an jenem besessen. Hätte sein älterer Bruder Friedemann nur in diesem einen Punkte wie er gedacht und gehandelt, wie manches Meisterwerk aus des Vaters unsterblicher Feder wäre, statt verloren zu sein, auf uns gekommen.

Wenn man von den Söhnen Seb. Bach's ſpricht, ſo wird nach Allem was vorher mitgetheilt worden, im Grunde nur von Emanuel Bach die Rede ſein können. Sein Grabhügel iſt verfallen und die von einem großen Dichter für ihn geſchriebenen Gedenkworte ſind nie in Erz oder Marmor übertragen worden.

Aber die dankbare Anerkennung unſerer Zeit und der ferneren Nachkommenſchaft deutſcher Nation wird ihm nicht fehlen.

Treu war er dem Andenken ſeines großen Vaters, treu der Kunſt, der er mit Ehren gedient hat. Man wird ihn den Beſten beizählen dürfen, die ihr geopfert, ihr ein langes, von Arbeit erfülltes, aber auch mit reichen Ehren gelohntes Leben gewidmet haben. Die Kunſt ſtirbt nicht. Möchten von den Künſtlern recht viele ihm gleichen.

Mus 62.2 (5)
Die Söhne Sebastian Bachs
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 672 241

Digitized by Google